

Italie

Littérature - Civilisation - Société

24 | 2020

Illusions et chimères

Perdre ou nourrir ses illusions

Les illusions de Monsieur Palomar

Un itinéraire vers le silence

DANIELA VITAGLIANO

p. 131-151

<https://doi.org/10.4000/italies.8294>

Abstract

Français Italieno

Illusion et désillusion sont les traits distinctifs de Monsieur Palomar, éponyme de la dernière invention « romanesque » d'Italo Calvino. Nous proposons une analyse thématique de cette œuvre en retraçant la présence des cinq sens, dont quatre occupent une place importante dans la quête de Palomar. Seul demeure exclu le *toucher*, puisque le monde ne peut pas être changé, on ne peut que l'*observer*, le *sentir*, l'*écouter*, le *goûter* et même dans ces circonstances, l'effort d'interprétation annule toute connaissance objective. Nous souhaitons donc étudier le système gnoseologique propre à ce personnage : comment il essaie d'appréhender le monde, ce qui l'amène à vouloir se transformer en regard intellectuel, quel procédé analytique il utilise pour formuler ses méditations et, finalement, quelles sont les contradictions humaines qui le privent de la réussite de sa démarche.

Illusione e disillusione sono i tratti caratteristici del signor Palomar, eponimo dell'ultima invenzione « romanzesca » di Italo Calvino. Proponiamo un'analisi tematica di quest'opera ripercorrendo la presenza dei cinque sensi, di cui quattro occupano un posto di rilievo nella ricerca di Palomar. Resta escluso soltanto il *tatto*, poiché il mondo non può essere cambiato, ci si può limitare ad *osservarlo*, *odorarlo*, *ascoltarlo*, *assaggiarlo*, e persino in queste circostanze, lo sforzo di interpretazione elimina ogni possibilità di conoscenza oggettiva. Intendiamo dunque fare uno studio del sistema gnoseologico di questo personaggio : il modo in cui tenta di comprendere il mondo e di trasformarsi in sguardo intellettuale, quale processo analitico utilizza per formulare le sue peculiari meditazioni e, infine, quali contraddizioni umane lo privano della buona riuscita dell'impresa.

Termini di indicizzazione

Mots-clés : Calvino (Italo), Palomar (titre), compréhension, illusion, silence

Indice géographique : Italie

Indice cronologico: XXe

Parole chiave: Calvino (Italo), Palomar (titolo), comprensione, illusionne, silenzio

Testo integrale

There is a crack in everything.
That's how light gets in.
[Dans toute chose il y a une faille.
C'est ainsi qu'entre la lumière]
Leonard Cohen, *Anthem* (1992)

- 1 S'il est un auteur qui échappe à toute cage définitoire et à tout encadrement théorique, c'est Italo Calvino (1923-1985). Par sa production variée, ses professions poétiques toujours trop claires et définitives, cachant les difficultés – magma bouillonnant qui résiste à l'analyse –, il réussit à brouiller les pistes. Les centaines de pages avant-textuelles et paratextuelles d'avant-propos, préfaces, notices, essais, *etc.* qu'il écrit pour accompagner ses œuvres visent à diriger le regard du lecteur et/ou critique, en laissant peu d'espace à l'interprétation. Pourtant la croûte superficielle lisse et transparente peut être percée si l'on essaie de trouver des lignes de trajectoire dans ses œuvres.
- 2 « Ce qui demeure », écrit Perle Abbrugiati qui, dans un travail monographique assez récent¹, trouve dans le « vertige » la clé interprétative des œuvres calviniennes: une instabilité perpétuelle d'un équilibriste qui surplombe le gouffre. Calvino par sa littérature vertigineuse, grille du monde et échappatoire vis-à-vis du monde, plonge le lecteur dans un vertige infini contenant toujours – nous prévient Perle Abbrugiati – un point de vide et de silence. Une absence qui est, pourrait-on dire, l'origine et le bout de toute spirale vertigineuse. Mais, de quelle nature est-elle, d'où provient-elle? Nous croyons qu'elle s'enracine, se forme, dans le concept d'illusion.
- 3 L'illusion est, selon sa définition, l'erreur des sens ou de l'esprit qui déforme la réalité, autrement dit, « l'interprétation erronée de la perception sensorielle de faits ou d'objets réels² ». Il s'agit d'un « événement » qui modifie le rapport de l'être au monde, mais la modification intervient *après* que l'on décide de le qualifier comme une illusion. Que ce soit notre responsabilité (« je me suis trompé ») ou celle d'autrui (« l'image est trompeuse ; il/elle m'a trompé »), une fois qu'on s'est rendu compte de l'erreur, on a l'impression de gagner, de connaître le monde davantage, de pouvoir éviter que l'illusion se reproduise, on repart à zéro. Nous pouvons dire que la détermination de l'illusion ne fait que restaurer le *statu quo ante*, mais avec une faille, le sentiment de s'être trompé, la désillusion. C'est paradoxal et pourtant cette idée, la désillusion, devient le ciment de l'illusion.
- 4 Concept que l'on retrouve chez un autre grand auteur italien, Giacomo Leopardi, qui était, comme nombres de critiques l'ont souligné, un point de référence pour Calvino³. Chez les deux écrivains l'illusion et la désillusion sont strictement liées, mais le premier considère que seule la prise de distance permet de dévoiler les illusions appartenant au passé, alors que Calvino l'interroge comme un élément constitutif de la réalité qui l'entoure: c'est le présent qui se révèle illusoire.
- 5 Bien que la production de Calvino soit assez variée, nous pouvons repérer dans l'illusion le fil rouge qui la parcourt, si l'on trace de grandes catégories: à partir des œuvres « politiques » (*La giornata di uno scrutatore* et *La speculazione edilizia*) où l'illusion et la désillusion proviennent de l'écart entre les idéaux et les lois écrasantes de la réalité socio-politique de l'Italie des années d'après-guerre; en passant par les contes fantastiques (*I nostri antenati*), où les protagonistes s'évertuent à rester attachés à leurs idéaux, refusant de trouver une logique dans le monde insensé; en finissant par les œuvres « oulipiennes » (*Le città invisibili*, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*), où les « héros » ne sont que des prétextes, des noms – Marco Polo, Kublai Kan, Lecteur, Lectrice – qui remplacent des actions – Raconter, Écouter, Lire, Découvrir, Rechercher –, qui doivent se confronter avec

la difficulté de faire valoir la littérature et ses buts, dans un système détérioré, corrompu, et pourtant immuable. Illusion et désillusion se relaient, à partir d'un écart, une faille entre le *monde non écrit* et le *monde écrit*, un point de vide qui engendre un vertige. *Palomar*, dernière œuvre narrative de Calvino (1983), cristallise, selon nous, cette idée et constitue une sorte de synthèse de sa production passée.

- 6 Palomar est, à l'inverse de ses prédécesseurs, un personnage qui se transforme en action pour ne redevenir ensuite que lui-même: il s'efforce de n'être qu'un « regard » sur le monde, un œil impersonnel, et pourtant il doit se rendre à l'évidence: il n'est qu'un homme.
- 7 Dans cette œuvre on assiste à une remise à zéro perpétuelle: l'auteur l'a définie comme un livre sur un homme qui s'est mis en marche pour rejoindre la sagesse et qui n'est pas encore arrivé⁴. L'épicentre de chaque histoire est en effet la prise de conscience que tout ce qui habite la réalité est une illusion. Malgré les efforts de l'être humain, et en particulier de Monsieur Palomar, de rationaliser et de tracer des schémas, des modèles, des cartes à superposer à la réalité pour la décoder, il y aura toujours une partie indéchiffrable.
- 8 À partir de l'organisation structurelle, mise en perspective avec le contenu de l'œuvre, on pourra déterminer les mécanismes sur lesquels se fonde l'approche de Palomar envers le monde, la façon dont il appréhende les phénomènes qui l'entourent.
- 9 Quatre des cinq sens sont impliqués dans la quête de Palomar⁵ – vue, ouïe, odorat, goût – à l'exception du toucher: ils sont, on le verra, des outils nécessaires à son examen scientifique du monde, alors qu'il ne songe même pas à toucher quoi que ce soit pendant ses "excursions", parce que cela entraînerait une participation active de sa part, il pourrait ainsi *changer* le monde extérieur. Palomar est un observateur (ce n'est pas un hasard s'il porte le nom d'un observatoire américain⁶), il essaie d'aller au-delà de la surface des choses, mais il n'arrive jamais à la pénétrer à cause de leur ampleur.

Le système gnoséologique de Monsieur Palomar

- 10 Vingt-sept récits occupent l'espace de ce petit "roman", organisés selon un schéma assez rigide établi par l'auteur dans une note annexe: trois groupes de trois fois trois récits sur la vie de Monsieur Palomar – « Les vacances de Palomar », « Palomar en ville », « Les silences de Palomar » – définis comme: descriptions, récits et méditations. Ce paratexte expliquant l'architecture de l'œuvre se trouve à la fin du livre, ce qui n'est pas anodin; c'est presque une mise en garde *a posteriori* du lecteur, qui est informé par l'auteur quant à la structure du livre. Après l'avoir lu, le lecteur doit se dire qu'il ne s'agit pas d'un recueil de récits, mais d'un ensemble organisé selon une logique précise. C'est pourquoi la définition de "roman" pour ce livre est assez débattue. Certes, il dessine une trajectoire narrative, soulignée par l'auteur lui-même (comme le remarquent Simona Chessa Wright⁷ et Sergio Cappello⁸), mais c'est par ailleurs un recueil de récits indépendants ou de méditations en acte⁹.
- 11 Plusieurs hypothèses sur la nature de cette annexe ont été formulées: qu'elle réponde aux critères oulipiens de contrainte pour fournir une grille de lecture à la réalité changeante (Serra¹⁰) ou qu'elle soit plutôt le symbole de l'épuisement de cette inspiration, puisqu'elle est posée *a posteriori* (Scarpa¹¹). Nous croyons plutôt à cette deuxième hypothèse mais pour bien en comprendre les enjeux il faudrait mettre celle-ci en résonance avec le texte. Il est vrai que, comme le remarque Nathalie Roelens, dans cette note Calvino utilise des termes approximatifs (« généralement », « quasi sempre », « il testo tende a » (deux fois), « oltre ai... anche », « di tipo più speculativo¹² ») et que dans les différents textes on peut trouver de nombreuses failles qui contredisent le système thématique proposé par l'auteur. Il nous semble donc, que cet avertissement de l'auteur postposé au livre est plutôt un clin d'œil ironique au lecteur, une façon de lui dire que

malgré les grilles qu'on plaque sur le monde, celui-ci échappe à tout classement (donc il n'appartiendrait à aucun genre littéraire bien précis). Il semblerait que la même opération soit faite par le protagoniste du livre qui essaie de vivre l'expérience pour en tirer des conclusions sur le monde, sans jamais y parvenir. Dans une de ses méditations (*Il modello dei modelli*), Palomar affirme qu'il privilégie le raisonnement déductif sur le raisonnement inductif: il part d'un modèle prédéfini pour ensuite se rendre compte, *après* avoir vécu l'expérience, qu'il faut l'ajuster sur la base des déformations qui surgissent :

se il modello non riesce a trasformare la realtà, la realtà dovrebbe riuscire a trasformare il modello. La regola del signor Palomar a poco a poco era andata cambiando: adesso gli ci voleva una gran varietà di modelli, magari trasformabili l'uno nell'altro secondo un procedimento combinatorio per trovar quello che calzasse meglio su una realtà che a sua volta era sempre fatta di tante realtà diverse, nel tempo e nello spazio¹³.

12 On dirait donc que le lecteur de *Monsieur Palomar* est amené par l'auteur à faire la même chose que le protagoniste du livre: modifier la norme sur la base de l'expérience. Cependant cette norme ne contient pas tout le microcosme palomarien, elle en saisit certains aspects.

13 Cette même idée peut être démontrée si l'on analyse un autre élément paratextuel: l'image de couverture choisie par Calvino pour la première édition du livre. Il s'agit d'une gravure d'Albrecht Dürer qui montre un artiste sur le point de dessiner une femme allongée sur un lit, au moyen d'une feuille munie d'une grille. Entre le sujet (le dessinateur) et l'objet à représenter (la femme), au niveau du point de fuite, il y a la même grille quadrillée, un grand écran transparent qui permet de subdiviser la femme en parties égales. Cette image renvoie naturellement au protagoniste du livre, Palomar, qui pose des filtres objectivants entre lui-même et la réalité. En même temps elle scelle l'identification entre Palomar et Calvino, en ce que l'artiste pourrait être aussi l'écrivain qui est en train d'écrire son livre¹⁴. Dans cette perspective nous pouvons aller jusqu'à imaginer que la grille devant l'artiste ne soit que la représentation de la lecture thématique proposée par Calvino en conclusion du livre.

14 En d'autres termes, ces éléments qui entourent le texte confirment la thèse du contenu du livre: le monde est inconnaissable, même si on peut y apposer des grilles pour le rendre plus compréhensible; tout comme la littérature, qui n'est qu'une des interprétations possibles du monde. Ce qui trouve une confirmation dans une lettre de Calvino à François Whal, en 1960: « quello cui io tendo, l'unica cosa che vorrei poter insegnare è un modo di *guardare*, cioè di essere in mezzo al mondo. In fondo la letteratura non può insegnare altro¹⁵ ».

15 Giorgio Bertone a repéré dans le procédé descriptif de Palomar un substrat "néoplatonicien", comme s'il créait une "réalité virtuelle" à travers ce qu'il décrit, en aplatissant le monde dans une vision bidimensionnelle:

Palomar riduce la realtà a superficie riquadrata; insomma ogni oggetto, esperienza, evento viene tradotto in immagini 1. Bidimensionali, 2. Limitate da una cornice, 3. Percepibili come serie di elementi puntiformi, 4. Preferibilmente bicolori (bianco e nero). [...] S'aggiunga che tale « neoplatonismo » contempla un'idea matematica della visione: quando Palomar decide di prendere in esame un « quadrato di prato », « un metro per un metro », vuole contare e classificare ogni filo d'erba. [...] La realtà del prato si mostra molto simile a un ente matematico – una retta per es. – in cui tra due punti, per definizione, ce n'è sempre un terzo¹⁶.

16 Agnès Morini également souligne la tendance de Palomar à géométriser le monde: « à en décrire les contours, décrire étant ici à comprendre d'abord dans son sens de "dessiner ou tracer une ligne ou une figure"¹⁷ ».

17 La source de cette attitude palomarienne est à rechercher dans l'admiration de Calvino pour Galilée¹⁸. La méthode scientifique expérimentale prévoit l'*observation empirique*, la nature étant "écrite" selon des lois mathématiques; il s'ensuit l'*enregistrement des*

données et la *formulation d'une hypothèse* et d'une *prévision*, censée expliquer les mécanismes qui sont à la base du phénomène observé. La troisième étape est l'*expérimentation* qui permet de vérifier ou réfuter la prévision et donc l'hypothèse. Si la prévision est confirmée, on pourra procéder à l'exécution d'autres expérimentations pour valider l'hypothèse, formuler une théorie qui, avec d'autres théories, formulera une loi. Le cas échéant, l'hypothèse doit être modifiée. Cette méthode est comparable à la façon dont Monsieur Palomar lit le réel, celle qui est indiquée par Calvino dans la note annexe: la *description* débute par une *observation maniaque* d'un objet, le *récit* coïncide avec les "preuves" auxquelles il soumet son raisonnement, et la *méditation* est la traduction intellectuelle de la *formulation d'une théorie*.

- 18 Il s'agit d'un véritable «défi au labyrinthe» si l'on veut utiliser une formulation calvinienne, un concept que l'on peut retrouver, sans que ce soit un hasard, chez Galilée dans *Il Saggiatore (L'Essayeur)*:

La filosofia è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi a gli occhi (io dico l'universo), ma non si può intendere se prima non s'impara a intendere la lingua, e conoscer i caratteri, ne' quali è scritto. Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri son triangoli, cerchi, ed altre figure geometriche, senza i quali mezzi è impossibile a intenderne umanamente parola; senza questi è un aggirarsi vanamente per un oscuro laberinto¹⁹.

- 19 La connaissance du monde passe nécessairement par l'analyse acharnée de ses composantes, une perpétuelle tension vouée à déchiffrer son langage. Palomar, ce monsieur sans doute mûr, *alter ego* assez évident de l'auteur, *décide* que la seule façon de ne pas se laisser submerger par l'infinité de symboles, images, informations qui envahissent le quotidien, est de ne pas intervenir dans le réel, de ne pas entrer en contact direct avec les choses, mais de les observer de loin, d'essayer de les comprendre. Palomar ne veut pas maîtriser le monde, il est conscient de l'altérité du monde, de l'existence du monde en dehors de sa subjectivité, il ne possède pas l'*hybris* héroïque et, après tout, juvénile, de ceux qui veulent agir, changer; Palomar veut juste apprendre à se repérer dans le labyrinthe, il aspire à connaître le fonctionnement du monde.

Les engrenages de la pensée palomarienne : *La corsa delle giraffe*

- 20 Palomar/Calvino poursuit donc cette quête impossible, la réduction du réel à des lois scientifiques:

Il signor Palomar ora cerca di limitare il suo campo d'osservazione; se egli tiene presente un quadrato diciamo di dieci metri di riva per dieci metri di mare, può completare un inventario di tutti i movimenti d'onde che vi si ripetono con varia frequenza entro un dato intervallo di tempo²⁰.

- 21 Il essaie de lire une vague, de regarder un sein nu sans malice, de contempler les étoiles, en restant fidèle à son point de départ: observer une petite portion du monde qui sera plus facilement saisissable par rapport au monde entier. Cependant l'expérience ne se déroule jamais comme prévu, et il se retrouve abasourdi, souvent considéré comme bizarre par son entourage comme l'on peut constater par les phrases conclusives de certains récits: «Si guarda intorno: a pochi passi da lui s'è formata una piccola folla che sta sorvegliando le sue mosse come le convulsioni d'un demente²¹» (*La contemplazione delle stelle*); «Sa che se passa ancora qualche minuto in quel negozio, finirà per convincersi d'essere lui il profano, l'estraneo, lui l'escluso²²» (*Un chilo e mezzo di grasso d'oca*); «È il suo turno, tocca a lui, nella fila dietro di lui tutti stanno osservando il suo incongruo comportamento e scuotono il capo con l'aria tra ironica e spazientita con cui gli abitanti delle grandi città considerano il numero sempre crescente dei deboli di mente in giro per le strade²³».

- 22 Un texte qui montre parfaitement le déroulement de l'expérience palomarienne est *La corsa delle giraffe*, qui est, d'ailleurs, le premier texte publié sur le « Corriere della Sera » le 1^{er} août 1975 – accompagné par *Del mordersi la lingua* et *Le brave persone*²⁴. Ce n'est peut-être pas un hasard si le premier récit contient déjà tous les éléments importants de l'approche palomarienne du monde. Ce texte est composé de trois paragraphes qui correspondent aux quatre phases de la méthode galiléenne : la première, l'observation ; la deuxième, l'hypothèse ; la troisième, la vérification ; la quatrième, la révision de l'hypothèse.

Il signor Palomar allo zoo di Vincennes si ferma davanti al recinto delle giraffe. Ogni tanto le giraffe adulte *si mettono a correre* seguite dalle giraffe bambine, *si lanciano* alla carica fin quasi alla rete del recinto, *girano* su se stesse, *ripetono il percorso* a gran carriera due o tre volte, *si fermano*. Il signor Palomar non si stanca d'osservare la corsa delle giraffe, affascinato dalla disarmonia dei loro movimenti. *Non riesce a decidere se galoppino o se trotano, perché il passo delle zampe posteriori non ha niente a che fare con quello delle anteriori*. Le zampe anteriori, dinoccolate, si arcuano fino al petto e si srotolano fino a terra, come incerte su quali delle tante articolazioni piegare in quel determinato secondo. Le zampe posteriori, molto più corte e rigide, tengono dietro a balzi, un po' di sbieco, come fossero gambe di legno, o stampelle che arrancano, ma così come per gioco, come sapendo d'essere buffe. Intanto il collo teso avanti ondeggia in su e in giù, come il braccio d'una gru, senza che si possa stabilire un rapporto tra i movimenti delle zampe e questo del collo. C'è poi anche un sobbalzo della groppa, ma questo non è che il movimento del collo che fa leva sul resto della colonna vertebrale²⁵.

- 23 Monsieur Palomar observe les mouvements des girafes et commence à les définir à travers leurs actions : elles se mettent à courir, s'élancent, se retournent, répètent le parcours, s'arrêtent. Mais cette liste n'est pas assez précise, il faut classer ces actions, trouver des catégories qui les contiennent ; Palomar se donne donc une alternative : *il veut* décider si elles galopent ou si elles trottent et essaie de bien faire la distinction entre les arguments qui sont en faveur d'un choix ou de l'autre, par exemple les éléments physiques – les pattes arrière et les pattes avant, le cou. Cependant, quasiment sans s'en apercevoir, il intervient dans son analyse apparemment objective en remarquant que le mouvement chancelant des pattes arrière est conscient : « così come per gioco, come sapendo d'essere buffe. » Il y a ici une observation personnelle, une incursion du point de vue du personnage qui n'est plus seulement un œil. Ensuite Palomar formule une hypothèse :

La giraffa sembra un meccanismo costruito mettendo insieme pezzi provenienti da macchine eterogenee, ma che pur tuttavia funziona perfettamente. Il signor Palomar, continuando a osservare le giraffe in corsa, si rende conto d'una complicata armonia che comanda quel trepestio disarmonico, d'una proporzione interna che lega tra loro le più vistose sproporzioni anatomiche, d'una grazia naturale che vien fuori da quelle movenze sgraziate. L'elemento unificatore è dato dalle macchie del pelo, disposte in figure irregolari ma omogenee, dai contorni netti e angolosi ; esse si accordano come un esatto equivalente grafico ai movimenti segmentati dell'animale²⁶.

- 24 Sur la base de l'observations des mouvements de ces animaux longilignes, Palomar trouve une formule : il semble que la girafe soit composée de morceaux hétéroclites qui, dans leur ensemble, forment un mécanisme parfait. Cette hypothèse est étayée par des tribulations plus méditatives sur l'harmonie qui ressurgit via les mouvements incongrus et confus dont le seul élément unificateur serait constitué par les taches du pelage. La forme extérieure, avec ses figures « irrégulières mais homogènes » est donc un équivalent parfait de la mécanique des girafes. Si le point de départ est, pour Palomar, l'impossibilité d'affirmer si elles trottent ou galopent, la résolution est trouvée dans la définition d'une *cohérence interne*. D'où la reformulation et précision de sa pensée : « Più che di macchie si dovrebbe parlare d'un manto nero la cui uniformità è spezzata da nervature chiare che s'aprono seguendo un disegno a losanghe : una discontinuità di pigmentazione che già annuncia la discontinuità dei movimenti²⁷. » Palomar essaie d'observer de façon scientifique et clinique le monde en lui appliquant une grille de lecture qui est, pourtant,

très subjective. Et on pourrait dire qu'il s'en aperçoit même, à la fin du récit, lorsque sa fille interrompt l'expérience et le ramène à la réalité. Dans *La corsa delle giraffe*, comme en d'autres occasions, un événement extérieur, qui est souvent l'intervention active d'une ou plusieurs personnes, brise le flux des pensées de Monsieur Palomar, mais, en même temps, lui ouvre la possibilité de mettre de la distance vis-à-vis de l'objet observé et de lui donner une autre ampleur: «A questo punto la bambina del signor Palomar, che si è stancata da un pezzo di guardare le giraffe, lo trascina verso la grotta dei pinguini. Il signor Palomar, cui i pinguini danno angoscia, la segue a malincuore, e si domanda il perché del suo interesse per le giraffe²⁸. » On passe à l'introspection, l'observation des girafes n'a plus d'intérêt en soi, elle fraye le chemin de la réflexion sur le monde et sur soi-même :

Forse perché il mondo intorno a lui si muove in modo disarmonico ed egli spera sempre di scoprirvi un disegno, una costante. Forse perché lui stesso sente di procedere spinto da moti della mente non coordinati, che sembrano non aver niente a che fare l'uno con l'altro e che è sempre più difficile far quadrare in un qualsiasi modello d'armonia interiore²⁹.

- 25 Ces deux hypothèses posent deux questions essentielles du livre tout entier: la recherche d'une harmonie dans le monde chaotique et à l'intérieur de soi, une harmonie que Palomar définit un « modèle ». Il procède donc par déduction, donc, en essayant de tirer des conclusions définitives, comme on peut le lire aussi dans *Il modello dei modelli* :

Per costruire un modello – Palomar lo sapeva –, occorre partire da qualcosa, cioè bisogna avere dei principi da cui far discendere per deduzione il proprio ragionamento. Questi principi – detti anche assiomi o postulati – uno non se li sceglie ma li ha già, perché se non li avesse non potrebbe nemmeno mettersi a pensare³⁰.

- 26 C'est un rationalisme de type kantien selon lequel, schématiquement, les catégories préalables d'espace et de temps permettent à l'expérience de se produire. La quête de Palomar, sa transformation en *regard*, implique donc le passage des principes aprioristiques à l'expérience sensorielle et à la méditation intellectuelle *a posteriori*. La mise en échec de ce système est provoquée par l'écart qui se crée entre cette grille, forcément subjective, et le monde qui ne se laisse pas emprisonner dans des cadres définis. Le fait que l'expérience d'observation des girafes conduise Monsieur Palomar à s'interroger sur son propre intérêt pour ces animaux est la preuve tangible de l'impossibilité pour un être humain de se transformer en regard pur et clinique.

L'observation, mais pas que

- 27 Dans la dernière des *Lezioni americane*, intitulée *Molteplicità*, Calvino affirme aspirer à une œuvre en dehors du *self*, à savoir de la perspective limitée du je de l'auteur: « non solo per entrare in altri io simili al nostro, ma per far parlare ciò che non ha parola, l'uccello che si posa sulla grondaia, l'albero in primavera e l'albero in autunno, la pietra, il cemento, la plastica...³¹ ». Ce qui ressemble à la croisade entreprise par Palomar: il ne veut pas seulement analyser pour comprendre, mais pour que la *chose* observée acquière une subjectivité qui lui soit propre. Le *monde non écrit* peut ainsi se transposer dans le *monde écrit*. Malheureusement ce n'est qu'une « illusion d'optique », puisque l'œil est forcément porteur d'un *regard non objectif* qui influence la description.
- 28 Si dans la *Lettura d'un onda* et *Il seno nudo* Palomar essaie d'interpréter ce qu'il voit, en finissant par perdre patience par rapport au nombre infini de détails qu'il n'arrive pas à faire tenir dans son schéma, dans *La spada nel sole*, il se questionne sur la relation entre son regard et ce qu'il voit: est-ce que l'épée de lumière existe parce qu'il est en train de la regarder ou est-ce qu'elle possède son indépendance³²? Le sujet entre de force dans l'équation pour réorienter le discours.

29 Ainsi dans *La contemplazione delle stelle* il passe de l'observation des étoiles, qui se révèle trop ambitieuse, car le ciel apparaît trop loin pour établir une quelconque loi spatio-temporelle, à la recherche parmi les corps célestes d'un point noir stable et interchangeable. Mais cette opération aussi s'avère impossible, puisqu'il y a toujours une micro lumière que l'on aperçoit, quoiqu'il ne soit même pas sûr de l'avoir vue. Cet état permanent d'insécurité, qui l'empêche de se fier complètement à ce qu'il voit, le conduit à l'angoisse.

30 L'illusion d'optique, d'ailleurs, se matérialise également pour le lecteur, persuadé que Monsieur Palomar n'est qu'un regard parce que c'est l'auteur qui nous le dit, aussi bien dans la préface que dans le texte. Les premiers textes sont axés sur l'observation et Calvino explique en détail sa démarche. Mais, à *bien y regarder*, dans cette quête de l'observation objective, d'autres expériences sensorielles se superposent : le goût, l'odorat et l'ouïe. Dans *Un chilo e mezzo di grasso d'oca*, Monsieur Palomar contemple les différents types de préparations charcutières avec un respect sacré, comme si elles étaient des dieux, mieux, des déesses qui lui inspirent même des fantasmes (une femme qui s'enduit de graisse d'oie). La moitié du texte est consacrée à l'hymne à ces « trésors », tandis que dans l'autre notre héros se penche sur l'aigreur des gens qui fréquentent le magasin. Il aimerait que les préparations puissent démontrer qu'il est le seul client digne de les goûter :

Si guarda attorno aspettando di sentir vibrare un'orchestra di sapori. No, non vibra niente. Tutti quei manicaretti risvegliano in lui ricordi approssimativi e mal distinti, la sua immaginazione non associa istintivamente i sapori alle immagini e ai nomi. Si domanda se la sua ghiottoneria non sia soprattutto mentale, estetica, simbolica. Forse per quanto sinceramente egli ami le galantine, le galantine non lo amano³³.

31 L'effet ironique suscité par les pensées incongrues de Monsieur Palomar met en lumière sa recherche inlassable d'une réponse gustative de la part des objets observés. Il est enivré par l'image mentale du goût mais il aimerait aussi qu'elle se transforme en expérience concrète, qu'il puisse faire coïncider l'idée avec l'objet à travers la parole qui cristallise et rend réelle toute pensée. Toutefois la déception arrive, comme toujours. Il doit revenir au point de départ, parce que l'expérience gustative est aussi illusoire que l'expérience visuelle³⁴. En effet, comme le remarque Perle Abbrugiati : « Chez Calvino, le réel et son image, qu'elle soit scientifique, philosophique ou artistique, sont donc irréconciliables, au grand dam de celui qui essaie d'en produire une³⁵ ». Le même procédé a lieu dans le texte suivant, *Il museo dei formaggi*, où Monsieur Palomar se livre à son activité préférée, le classement, qui devrait l'aider à choisir son fromage :

L'animo di Palomar oscilla tra spinte contrastanti : quella che tende a una conoscenza completa, esaustiva, e potrebbe essere soddisfatta solo assaporando tutte le qualità ; o quella che tende a una scelta assoluta, all'identificazione del formaggio che solo è suo, un formaggio che certamente esiste anche se lui ancora non sa riconoscerlo (non sa riconoscersi in esso). Oppure, oppure : non è questione di scegliere il proprio formaggio ma d'essere scelti. C'è un rapporto reciproco tra formaggio e cliente : ogni formaggio aspetta il suo cliente, s'atteggia in modo d'attrarlo, con una sostenutezza o una granulosità un po' altezzosa, o al contrario sciogliendosi in un arrendevole abbandono³⁶.

32 Encore une fois Palomar se confronte au *goût* : dans le texte précédent il regrette de ne pas pouvoir associer la saveur particulière de chaque préparation à son image mentale, alors qu'ici il arrive à nommer les sensations précises que les fromages déclenchent dans sa bouche. Et il arrive même à constater que c'est grâce à l'*odeur* que s'installe la complicité entre lui et les fromages. Mais, sans surprise, cela ne suffit pas : « a lui basterebbe stabilire la semplicità d'un rapporto fisico diretto tra uomo e formaggio³⁷ ». Monsieur Palomar devient alors prisonnier de ses propres schémas, il voit dans la fromagerie une encyclopédie, il sort un carnet pour noter les noms, les formes. L'intellectualisation prend le pas sur le reste, le *monde non écrit* trop riche d'informations le submerge, la parole demeure étouffée, et il finit par choisir le fromage le plus banal et ordinaire.

- 33 Non seulement les sens sont trompeurs mais ils ne permettent pas d'établir un rapport direct entre le sujet et l'objet choisi. De la même façon dans *Il fischio del merlo*, Monsieur Palomar tente un classement de sollicitations auditives, pendant la première partie du texte. L'envolée que prend sa pensée l'amène à imaginer le dialogue entre l'oiseau et son conjoint et il lui permet d'établir, dans la deuxième partie du texte, un parallèle avec les dialogues humains. Il parvient ainsi à la conscience de l'impossibilité de rejoindre l'autre à travers la « parole » :

Oppure tutto il dialogo consiste nel dire all'altro « io sto qui », e la lunghezza delle pause aggiunge alla frase il significato di un « ancora », come a dire: « io sto ancora qui, sono sempre io ». *E se fosse nella pausa e non nel fischio il significato del messaggio?* Se fosse nel silenzio che i merli si parlano? (Il fischio sarebbe in questo caso solo un segno di punteggiatura, una formula come « passo e chiudo »). Un silenzio, in apparenza uguale a un altro silenzio, potrebbe esprimere cento intenzioni diverse; anche un fischio, d'altronde; parlarsi tacendo, o fischiando, è sempre possibile; *il problema è capirsi*. Oppure nessuno può capire nessuno: ogni merlo crede d'aver messo nel fischio un significato fondamentale per lui, ma che solo lui intende; l'altro gli ribatte qualcosa che non ha nessuna relazione con quello che lui ha detto; *è un dialogo tra sordi, una conversazione senza capo nè coda*. Ma i dialoghi umani sono forse qualcosa di diverso³⁸?

- 34 L'ouïe, comme les autres sens, ne peut pas amener à une connaissance du monde. Ainsi dans *Il gorilla albino* Palomar se trouve devant le même mur : « Prova a parlarne con chi incontra, ma non riesce a farsi ascoltare da nessuno³⁹. » Le problème réside dans l'écoute, ou bien dans l'interprétation des signes écoutés, l'autre étant censé comprendre le sens qui est caché derrière chaque signe, que ce soit la parole ou le silence⁴⁰.
- 35 Ce qui nous amène à formuler une hypothèse : ce ne seraient pas les sens qui sont trompeurs, qui provoquent l'illusion, mais l'interprétation qui en découle. La réponse du sujet à ce qu'il éprouve, sa tendance naturelle à déchiffrer les sollicitations provenant du monde extérieur le conduit à déformer – nécessairement – la réalité. C'est pourquoi Palomar doit revenir à la case départ à chaque fois qu'il se perd dans les dizaines d'interprétations possibles d'un phénomène, pour petit qu'il soit : « Non interpretare è impossibile, come è impossibile trattenersi dal pensare⁴¹. » Le dialogue est alors impossible, puisque les informations de l'extérieur seront forcément biaisées par le sujet pensant, d'où la recherche du silence.

Monsieur Calvino et l'altérité : un itinéraire vers le silence

- 36 Dans l'océan d'informations du monde qui est comme un *vertige*, pour revenir à la formulation de Perle Abbrugiati, Calvino/Palomar n'arrive pas à communiquer avec les autres parce qu'en essayant d'interpréter le réel, il se retrouve piégé par lui-même : selon nous, cet état de tétanisation expliquerait aussi pourquoi on ne retrouve pas de *toucher* dans les récits palomariens. Notre protagoniste ne peut pas accéder aux choses directement, il faut des filtres : comme ses lunettes, sur lesquelles Calvino insiste beaucoup, comme le télescope dans *L'occhio e i pianeti*. Au point que Perle Abbrugiati a défini Palomar comme un « macroscope⁴² », comme si le personnage tout entier était un instrument d'optique⁴³. Un personnage-filtre qui ne peut pas intervenir dans le monde, le déformer, le changer : ses soi-disant « actions » qui découlent de l'utilisation des autres sens, écouter, observer, goûter, sentir, ne sont que des projections d'actions. C'est leurs images que Palomar dissèque dans sa démarche intellectuelle, explicitée dans la dernière section, intitulée *Le meditazioni di Palomar* où l'on retrouve son rapport au monde (*Il mondo guarda il mondo*), aux autres (*L'universo come specchio*) et à lui-même (*Come imparare ad essere morto*). Si l'on considère l'intégralité du livre, à la fin de quasiment

chaque texte l'introspection est déclenchée par un événement extérieur, comme l'intervention de la petite fille dans *La corsa delle giraffe*, ainsi que dans les méditations de Monsieur Palomar, c'est le concept philosophique d'altérité, son rapport au monde et aux autres qui l'amène à fouiller dans son intériorité. Il décide tour à tour de s'extraire du monde et de regarder ce qui se passe comme s'il n'était pas là; de se dédier à l'introspection pour apprendre à interagir avec son prochain; de faire semblant d'être mort pour voir comment le monde continue de vivre sans lui: «la sua capacità di influire su qualcosa o qualcuno è sempre stata trascurabile; il mondo può benissimo fare a meno di lui, e lui può considerarsi morto in tutta tranquillità, senza nemmeno cambiare le sue abitudini⁴⁴. » L'envahissement des autres, de la vie, et la conséquente difficulté de Palomar de s'y rapporter, l'amènent à s'éloigner de ce monde. C'est pourquoi dans les derniers récits, il n'y a que des méditations: Palomar n'est plus *dans* le monde. Cependant être *hors* du monde, éliminer le temps et l'espace, ne peut qu'entraîner la mort.

- 37 La mort de Monsieur Palomar n'est que la transfiguration littéraire du *silence*, ce qui ressemble à une résignation de l'auteur, puisque c'est ainsi qu'il a décidé de conclure son œuvre axée sur la recherche de la compréhension du réel et sur la formulation d'hypothèses concernant son fonctionnement. Nous croyons, au contraire, qu'il s'agit d'un élément positif, constitutif de la poétique calvinienne, c'est un passage obligé pour quelqu'un qui comme Calvino s'est toujours posé la question de la représentation. À ce propos Melinda Palombi a écrit: «affronter le problème du rapport entre objet et sujet, c'est considérer le problème de la mort, absence de conscience et de perception. La question de l'écriture et de la conscience de l'écriture, si souvent abordée et poétisée par Calvino, concerne ce même rapport⁴⁵. » Ce n'est pas un hasard si Calvino a publié son essai *Mondo scritto e mondo non scritto* la même année que *Palomar*. L'opération palomarienne naît de l'idée de Calvino qu'il faut renouveler le rapport entre le langage et le monde:

Forse la prima operazione per rinnovare un rapporto tra linguaggio e mondo è la più semplice: fissare l'attenzione su un oggetto qualsiasi, il più banale e familiare e descriverlo minuziosamente come se fosse la cosa più nuova e più interessante dell'universo⁴⁶.

- 38 Comment renouveler le rapport entre langage et monde s'il y a toujours un écart entre la grille de l'écriture et la complexité du réel? Comment éliminer la déception causée par l'illusion de la représentation qui ne peut qu'entraîner une remise à zéro? Il faut valoriser le silence, ce qui échappe à toute formulation écrite:

Ma nella mia esperienza la spinta a scrivere è sempre legata alla mancanza di qualcosa che si vorrebbe conoscere e possedere, qualcosa che ci sfugge. [...] credo che sempre scriviamo di qualcosa che non sappiamo: scriviamo per rendere possibile al mondo non scritto di esprimersi attraverso di noi. Nel momento in cui la mia attenzione si sposta dall'ordine regolare delle righe scritte e segue la mobile complessità che nessuna frase può contenere o esaurire, mi sento vicino a capire che dall'altro lato delle parole c'è qualcosa che cerca d'uscire dal silenzio, di significare attraverso il linguaggio, come battendo colpi su un muro di prigione⁴⁷.

- 39 La prison du langage, des structures combinatoires, de la carte géographique, véhiculent l'existence d'un monde qui ne peut pas être réduit aux mots, qui demeure dans le silence. C'est ainsi que l'auteur théorise l'annulation du sujet, pour donner la possibilité aux potentialités de l'écriture – et du récit – de s'exprimer pleinement.
- 40 Il s'agit d'une question à laquelle Calvino s'était déjà confronté dans ses premiers récits *Gli amori difficili* (écrits à partir de 1949). *L'avventura di un poeta* (1958) est paradigmatique de ce point de vue puisqu'il décrit le problème de la communication dans le monde civilisé et la recherche du silence, comme une valeur à sauvegarder:

Usnelli stava sempre zitto, ma questa angoscia del mondo umano era il contrario di quella che gli comunicava poco prima la bellezza della natura: come là ogni parola veniva meno, così qua era una ressa di parole che si affollavano alla mente [...]

parole e parole, fitte, intrecciate le une sulle altre, senza spazio tra le righe, finché a poco a poco non si distinguevano più, era un groviglio da cui andavano sparendo anche i minimi occhielli bianchi e restava solo il nero, il nero più totale, impenetrabile, disperato come un urlo⁴⁸.

- 41 Ce vertige des mots s'arrête dans la nature, devant la femme. L'incapacité du poète, habitué à transformer les sensations en mots, de parler devant la femme aimée, l'amène à comprendre l'importance du silence :

Per lui, essere innamorato di Delia era stato sempre così, come nello specchio di questa grotta: essere entrato in un mondo al di là della parola. Del resto, in tutte le sue poesie, non aveva mai scritto un verso d'amore; neanche uno. [...] Usnelli, sul canotto, era tutt'occhi. Capiva che quel che ora la vita dava a lui era qualcosa che non a tutti è dato di fissare a occhi aperti, come il cuore più abbagliante del sole. E nel cuore di questo sole era silenzio. Tutto quello che era lì in quel momento non poteva essere tradotto in nient'altro, forse nemmeno in un ricordo⁴⁹.

- 42 Tout est illusion dans le monde calvinien : la communication avec l'autre, la possibilité de déchiffrer le monde à travers l'expérience des sens, la transcription du monde en lettres écrites. La désillusion entraîne le retour au silence, là où lorsqu'on éprouve, sans (mes)interpréter, on peut s'annuler : c'est pourquoi Calvino y retrouve le lieu de l'amour ou de la mort, expériences absolues, intraduisibles.

- 43 Le personnage de Palomar est bâti sur cette idée :

Uomo taciturno, forse perché ha vissuto troppo a lungo in un'atmosfera inquinata dal cattivo uso della parola, Palomar intercetta segnali fuori d'ogni codice, intreccia dialoghi muti, tenta di costruirsi una morale che gli consenta di stare zitto il più a lungo possibile. Ma potrà mai sfuggire all'universo del linguaggio che pervade tutto il dentro e tutto il fuori di se stesso? Forse è per rintracciare il filo del discorso che scorre là dove le parole tacciono, che egli tende l'orecchio al silenzio degli spazi infiniti o al fischio degli uccelli, e cerca di decifrare l'alfabeto delle onde marine o delle erbe d'un prato⁵⁰.

- 44 Dans cette perspective le choix du silence n'est pas une résignation de l'auteur face à la complexité du réel, mais une manière de récupérer le sens ultime des choses, pour que ce qui n'a pas de voix puisse faire émerger ses potentialités du silence. Nous ne pouvons que partager l'idée de Perle Abbrugiati selon laquelle l'impossibilité de la rencontre entre *monde écrit* et *monde non écrit* « est à la base même du désir d'écrire, de lire : telle une rencontre amoureuse, à la fois nécessaire et impossible, dont la fin est la condition d'un autre désir futur, la littérature a pour ressort cette impossibilité : c'est bien parce que l'écriture désire adhérer au réel et qu'elle y échoue qu'une autre plongée dans l'écriture s'impose⁵¹ ». C'est dans le décalage entre la grille de l'écriture et le magma informe et mouvant du monde que s'impose le silence, et c'est d'ici qu'il faut repartir en faisant semblant de ne pas savoir qu'on retombera dans la (dés)illusion, en croyant toujours pouvoir faire parler le monde, engendrer de nouvelles amours, même si elles sont *difficiles*.

Note

1 Perle Abbrugiati, *Le vertige selon Calvino*, Aix-en-Provence, PUP, 2016.

2 *Le nouveau Petit Robert de la langue française*, 2007, p. 1275.

3 Sur Calvino et Leopardi voir l'étude remarquable de Melinda Palombi : *Giacomo Leopardi et Italo Calvino: constellations croisées. Multiplicité, dualité et vide, en hypertexte*, thèse de doctorat sous la direction de Perle Abbrugiati, soutenue à Aix-Marseille Université en décembre 2016. En particulier p. 226 et sq. on trouve une analyse de *Monsieur Palomar*, défini comme un volume qui porte une « indéniable empreinte léopardienne ».

4 Italo Calvino, *Palomar*, Milano, Mondadori, 2019, p. IX.

5 Nous rappelons que Calvino avait prévu de réaliser un livre sur les cinq sens dont il avait rédigé les trois récits sur l'ouïe, l'odorat et le goût, qui ont été rassemblés, après sa mort, dans le recueil *Sotto il sole giaguaro*. À propos des cinq sens dans l'œuvre d'Italo Calvino, voir Ulla Musarra Schröder, *Italo Calvino tra i cinque sensi*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2010 et Frédéric Lefebvre, *Un œil à l'écoute: l'univers sonore d'Italo Calvino*, *Littérature*, n° 116, 1999, p. 59-82 [En ligne], www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1999_num_116_4_1645 consulté le 03 mai 2020.

6 Italo Calvino, *Palomar*, *op. cit.*, p. V.

7 Simonetta Chessa Wright, *La poetica neobarocca in Calvino*, Ravenna, Longo, 1998.

8 Sergio Cappello, *Les années parisiennes d'Italo Calvino (1964-1980), sous le signe de Raymond Queneau*, Paris, PUPS, coll. « Jalons », 2007, p. 299.

9 Calvino avait publié, entre 1975 et 1977, sur *Il Corriere della Sera*, une trentaine de textes ayant pour protagoniste Monsieur Palomar. Ensuite, entre 1980 et 1982, sur *La Repubblica*, une série de récits qui ont été attribués à ce personnage seulement après. Dans l'organisation finale du roman, dix textes dérivent de la rubrique du *Corriere*, six dérivent d'articles parus sur « la Repubblica » et onze sont nouveaux. Exception faite pour *Il mondo guarda il mondo*, publié sur un périodique français en 1982, traduit par Jacques Roubaud (voir les *Note e notizie sui testi*, dans Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori, 1992, vol. II, p. 1407-9). Il s'agit donc d'un livre dont la structure a été conçue comme parcellisée depuis le début.

10 Francesca Serra, *Calvino e il pulviscolo di "Palomar"*, Firenze, Le Lettere, 1996, p. 104.

11 Domenico Scarpa, *Italo Calvino*, Milano, Mondadori, 1999, p. 204.

12 Italo Calvino, *Palomar*, *op. cit.*, p. 120.

13 Italo Calvino, *Palomar*, *op. cit.*, p. 98-99. (« si le modèle ne parvient pas à transformer la réalité, la réalité devrait parvenir à transformer le modèle. La règle de monsieur Palomar s'était peu à peu modifiée: maintenant, il lui fallait une grande variété de modèles, éventuellement transformables l'un en l'autre selon un procédé combinatoire, pour trouver celui qui collerait mieux à une réalité qui, de son côté, était toujours faite de nombreuses réalités différentes, dans le temps et dans l'espace », Italo Calvino, *Monsieur Palomar*, trad. de Christophe Mileschi, Paris, Gallimard, 2019, p. 139).

14 Nathalie Roelens, *L'odissea di uno scrittore virtuale: strategie narrative in "Palomar" di Italo Calvino*, Firenze, Franco Cesati, 1989, p. 41-42.

15 Italo Calvino, *Lettere. 1940-1985*, sous la direction de Luca Baranelli, Milano, Mondadori, 2000, p. 669 (notre traduction: « ce à quoi je vise, la seule chose que je voudrais pouvoir enseigner est une manière de regarder, c'est à dire d'être dans le monde. D'ailleurs, la littérature ne peut pas enseigner autre chose »).

16 Giorgio Bertone, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Torino, Einaudi, 1994, p. 163-164, note 62 (notre traduction: « Palomar réduit la réalité à une surface cadrée; donc chaque objet, expérience, événements sont traduits en images 1. Bidimensionnelles, 2. Limitées par un cadre, 3. Perceptibles comme une série d'éléments ponctiformes, 4. De préférence bicolores (noir et blanc). [...] On ajoute que ce « néoplatonisme » contient une idée mathématique de la vision: lorsque Palomar décide de prendre en examen un « carré de pré », « mètre par mètre », il veut compter, classer chaque brin d'herbe. [...] La réalité du pré est très proche d'une unité mathématique – une ligne droite par exemple – où entre deux points, par définition, il y en a toujours un autre »).

17 Agnès Morini, *La géométrie de Monsieur Palomar*, dans Perle Abbrugiati (dir.), *La plume et le crayon. Italo Calvino, l'écriture, le dessin, l'image, Italies*, n° 16, 2012, p. 141-162.

18 Nous signalons à ce propos les essais de Calvino *Il rapporto con la luna* (1967), *Due interviste su scienza e letteratura*, dans *Una pietra sopra*, mais également *Il libro, i libri* (1984), dans Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, vol. I et II, sous la direction de Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, p. 228-233 et p. 1850.

19 Galileo Galilei, « Il Saggiatore », dans *Le opere di Galileo Galilei*, sous la direction de A. Favaro, Firenze, Barbèra, 1932, vol. VI, p. 232 (notre traduction: « La philosophie est écrite dans cet immense livre qui reste perpétuellement ouvert devant nos yeux (je veux dire l'Univers), mais on ne peut le comprendre si, d'abord, on ne s'exerce pas à en connaître la langue et les lettres dans lesquelles il est écrit. Il est écrit dans une langue mathématique, et les lettres en sont les triangles, les cercles, et d'autres figures géométriques, des moyens sans lesquels il est impossible humainement de saisir le moindre mot; sans ces moyens, c'est comme si on errait vainement dans un labyrinthe obscur »).

20 Italo Calvino, *Palomar*, *op. cit.*, p. 7 (« Monsieur Palomar tente à présent de limiter son champ d'observation; s'il tient compte d'un carré de, disons, dix mètres de rivage sur dix mètres de mer, il peut compléter l'inventaire de tous les mouvements de vagues qui s'y répètent dans un laps de temps donné », Italo Calvino, *Monsieur Palomar*, *op. cit.*, p. 22).

21 *Ibid.*, p. 44 (« Il regarde alentour: à quelques pas de lui s'est formée une petite foule qui surveille ses gestes comme si c'étaient les convulsions d'un dément », *ibid.*, p. 69).

22 *Ibid.*, p. 63 (« Il sait que s'il passe encore quelques minutes dans cette boutique, il va finir par se convaincre que c'est lui le profane, l'étranger, l'exclus », *ibid.*, p. 94).

23 *Ibid.*, p. 67 (« C'est son tour, c'est à lui, dans la file d'attente derrière lui tout le monde observe son comportement incongru et secoue la tête de cet air mi-ironique mi-agacé avec lequel les habitants des grandes villes considèrent le nombre sans cesse croissant de faibles d'esprit qui se baladent dans les rues », *ibid.*, p. 99).

24 *Le brave persone* n'a pas été retenu dans la version finale du livre en 1983. Cf. Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, op. cit., p. 1407-1409.

25 Italo Calvino, *Palomar*, op. cit., p. 71 (italique ajouté: « Monsieur Palomar au zoo de Vincennes s'arrête devant l'enclos des girafes. De temps à autre les girafes adultes se mettent à courir suivies des girafons, *chargent* quasiment jusqu'à la grille de l'enclos, *font demi-tour, répètent le parcours* à fond de train deux ou trois fois, *s'arrêtent*. Monsieur Palomar ne se lasse pas d'observer la course des girafes, fasciné par la dysharmonie de leurs mouvements. *Il ne parvient pas à décider si elles galopent ou si elles trottent, car la foulée des pattes postérieures n'a rien à voir avec celle des pattes antérieures*. Les pattes avant, dégingandées, s'arquent jusqu'à la poitrine et se déroulent jusqu'au sol, comme hésitant sur le choix de l'articulation à mettre en action, parmi tant d'autres, à un instant donné. Les pattes arrière, nettement plus courtes et plus raides, suivent le rythme par à-coups, un peu de travers, comme si c'étaient des jambes de bois, ou des béquilles qui se traînent, mais comme pour jouer, comme si elles savaient qu'elles sont cocasses. Cependant que le cou tendu en avant ondoie de haut en bas, tel le bras d'une grue, sans que l'on puisse établir un rapport entre ce mouvement et ceux des pattes. D'autre part, on note aussi un sursaut de la croupe, mais dans ce cas il ne s'agit que du mouvement du cou qui fait levier sur le reste de la colonne vertébrale », dans Italo Calvino, *Monsieur Palomar*, op. cit., p. 105-106).

26 *Ibid.*, p. 71-72 (« La girafe fait penser à un mécanisme construit par assemblage de pièces provenant de machines hétérogènes, mais qui cependant fonctionne parfaitement. Monsieur Palomar, en continuant d'observer les girafes qui courent, prend conscience qu'une harmonie complexe règle ce piétinement dysharmonique, qu'une proportion interne relie entre elles les disproportions anatomiques les plus évidentes, qu'une grâce naturelle s'exprime par ces gestes disgracieux. L'élément unificateur est donné par les taches du pelage, disposées en figures irrégulières mais homogènes, aux contours nets et anguleux; elles s'accordent comme un équivalent graphique exact aux mouvements segmentés de l'animal », *ibid.*, p. 106).

27 *Ibid.*, p. 72 (« Plutôt que des taches, il faudrait parler d'une robe noire dont l'uniformité est brisée par des nervures claires s'ouvrant selon un dessin en losanges: une discontinuité de la pigmentation qui annonce déjà la discontinuité des mouvements », *ibid.*).

28 *Ibid.* (« À ce moment-là, la fille de monsieur Palomar, qui en a assez depuis un bout de temps de regarder les girafes, l'entraîne vers la grotte des pingouins. Monsieur Palomar, chez qui les pingouins suscitent de l'angoisse, la suit à contrecœur, et se demande la raison de son intérêt pour les girafes », *ibid.*, p. 106).

29 *Ibid.* (« C'est peut-être parce que le monde autour de lui se meut de manière dysharmonique et qu'il espère toujours y découvrir un dessin, une constante. C'est peut-être parce que lui-même sent qu'il avance poussé par des mouvements de l'esprit non coordonnés, qui semblent n'avoir rien à voir l'un avec l'autre et qu'il est de plus en plus difficile de faire tenir dans quelque modèle d'harmonie intérieure », *ibid.*, p. 106-107).

30 *Ibid.*, p. 96 (« Pour construire un modèle – Palomar le savait –, il faut partir de quelque chose, c'est-à-dire qu'il faut avoir des principes d'où faire découler par déduction son raisonnement. Ces principes – dits aussi axiomes ou postulats –, on ne se les choisit pas, on les a déjà, car si on ne les avait pas on ne pourrait même pas se mettre à penser », *ibid.*, p. 137-138).

31 Italo Calvino, « Lezioni americane », in *Saggi. 1945-1985*, op. cit., vol. I, p. 733 (« non seulement pour accéder à d'autres moi semblables au nôtre, mais pour donner la parole à ce qui ne parle pas, l'oiseau posé sur la gouttière, l'arbre au printemps et l'arbre en automne, la pierre, le béton, le plastique... », Italo Calvino, *Leçons américaines*, Paris, Seuil, 2001, p. 194]

32 Melinda Palombi, dans sa thèse, fait découler ce raisonnement du *topos* léopardien de *simulacre* et souligne, à juste titre, la co-dépendance entre l'illusion et le regard, dans *Giacomo Leopardi et Italo Calvino: constellations croisées*, op. cit., p. 230.

33 Italo Calvino, *Palomar*, op. cit., p. 63 (« Il regarde autour de lui dans l'attente de sentir vibrer un orchestre de saveurs. Non, rien ne vibre. Tous ces bons petits plats éveillent en lui des souvenirs approximatifs et indistincts, son imagination n'associe pas instinctivement les goûts aux images et aux noms. Il se demande si sa gourmandise n'est pas surtout mentale, esthétique, symbolique. Peut-être que les galantines, aussi sincèrement qu'il les aime, ne l'aiment pas en retour », dans Italo Calvino, *Monsieur Palomar*, op. cit., p. 94).

34 Le même type de raisonnement se retrouve dans le récit sur l'odorat intitulé *Il nome, il naso*: « Era appunto questo che io chiedevo alla precisa esperienza di Madame Odile: di dare un nome a una commozione dell'olfatto che non riuscivo né a dimenticare né a trattenere nella memoria senza che sbiadisse lentamente », dans Italo Calvino, *Il nome, il naso*, dans *Sotto il sole giaguaro* (notre

traduction : « C'était justement ce que je demandais précisément à l'expérience de Madame Odile : de donner un nom à l'excitation de l'odorat que je ne pouvais ni oublier ni garder dans ma mémoire sans qu'elle s'estompe doucement »).

35 Perle Abbrugiati, « Les instruments optiques de Calvino », dans Florence Bancaud (dir.), *L'image trompeuse*, Aix-en-Provence, PUP, 2016, p. 72.

36 Italo Calvino, *Palomar*, op. cit., p. 65 (« L'esprit de Palomar oscille entre des élans contradictoires : celui qui tend à une connaissance complète, exhaustive, et ne pourrait être satisfait qu'à la condition de goûter toutes les qualités ; et celui qui tend à un choix absolu, à l'identification du fromage n'appartenant qu'à lui, un fromage qui certainement existe, même si, pour sa part, il ne sait pas encore le reconnaître (ne sait pas se reconnaître en lui). Ou alors, ou alors : la question n'est pas de choisir son fromage mais d'être choisi. Il y a un rapport réciproque entre fromage et client : chaque fromage attend son client, se présente de façon à l'attirer, avec une réserve ou une granulosité un tantinet hautaine, ou au contraire en se laissant couler dans un abandon complaisant », dans Italo Calvino, *Monsieur Palomar*, op. cit., p. 96).

37 *Ibid.* (« il lui suffirait d'établir la simplicité d'un rapport physique direct entre homme et fromage », *ibid.*, p. 97).

38 *Ibid.*, p. 24 (italique ajouté : « Ou alors tout le dialogue consiste à dire à l'autre "Je suis ici", et la longueur des pauses ajoute à la phrase la signification d'un "encore", comme pour dire "Je suis encore ici, je suis toujours moi". Et si le sens du message était dans la pause, plutôt que dans le sifflement ? Si c'était dans le silence que les merles se parlent ? (Le sifflement ne serait dans ce cas qu'un signe de ponctuation, une formule du genre "Terminé, à vous"). Un silence, en apparence pareil à un autre silence, pourrait exprimer une centaine d'intentions différentes ; un sifflement aussi, d'ailleurs ; parler en se taisant, ou en sifflant, reste toujours possible ; le problème, c'est de se comprendre. À moins qu'aucun merle ne puisse en comprendre aucun autre : chacun croit avoir mis dans son sifflement un sens fondamental pour lui, mais lui seul le comprend ; l'autre lui répond quelque chose qui n'a aucun rapport avec ce qu'il dit ; c'est un dialogue de sourds, une conversation sans queue ni tête. Mais les dialogues humains sont-ils vraiment d'un autre genre ? », *ibid.*, p. 43).

39 *Ibid.*, p. 75 (« Il essaie d'en parler aux gens qu'il rencontre, mais ne trouve personne pour l'écouter », *ibid.*, p. 110).

40 Dans le récit sur l'ouïe *Un re in ascolto*, axé sur les concepts de l'identité et de l'altérité, Calvino nous livre la même formulation : « Come può stabilirsi un dialogo tra voi se ognuno, invece che le parole dell'altro, crede di sentire le sue, ripetute dall'eco ? », dans Italo Calvino, *Un re in ascolto*, p. 172 (notre traduction : « Comment peut-il s'établir, un dialogue entre vous, si chacun, au lieu d'entendre les mots de l'autre, croit entendre les siens, répétés par l'écho ? »).

41 Italo Calvino, *Palomar*, op. cit., p. 89 (« Ne pas interpréter est impossible, comme il est impossible de se retenir de penser », Italo Calvino, *Monsieur Palomar*, op. cit., p. 126).

42 Nous rappelons que Joël de Rosnay avait décrit le "macroscope" comme un outil symbolique, fait d'un ensemble de techniques et méthodes, permettant d'observer le système complexe de notre société, dans *Le Macroscope. Vers une vision globale*, Paris, Seuil, 1975.

43 Perle Abbrugiati, *Les instruments optiques de Calvino*, op. cit., p. 71.

44 Italo Calvino, *Palomar*, op. cit., p. 108 (« sa capacité d'influer sur quelque chose ou sur quelqu'un a toujours été négligeable ; le monde peut parfaitement se passer de lui, et il peut se considérer comme mort en toute tranquillité, sans même changer ses habitudes », Italo Calvino, *Monsieur Palomar*, op. cit., p. 152).

45 Mélinda Palombi, « S'immerger dans la superficie », *Italies* [En ligne], n° 23, 2019, consulté le 3 mai 2020, <https://journals.openedition.org/italies/7276>

46 Italo Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, dans *Saggi*, op. cit., p. 1872.

47 *Ibid.*, p. 1874-1875 (italique ajouté, notre traduction : « Mais dans mon expérience l'envie d'écrire est toujours liée au manque de quelque chose qu'on voudrait connaître et posséder, quelque chose qui nous échappe [...] je crois que nous écrivons toujours sur quelque chose que nous ne connaissons pas : nous écrivons pour permettre au monde non écrit de s'exprimer à travers nous. Au moment où mon attention passe de l'ordre habituel des lignes écrites et suit la complexité mobile qu'aucune phrase ne peut contenir ou épuiser, je crois comprendre que de l'autre côté des mots, il y a quelque chose qui tente de sortir du silence, signifier à travers le langage, comme s'il donnait des coups sur un mur de prison »).

48 Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, op. cit., vol. II, p. 1170-1171 et p. 1172 (italique ajouté, notre traduction : « Usnelli se taisait toujours, mais cette angoisse du monde humain était à l'opposé de l'angoisse que, juste avant, lui communiquait la beauté de la nature : là chaque mot manquait, alors qu'ici c'était une bousculade de mots qui lui encombraient l'esprit [...] des mots et des mots, denses, entrelacés les uns aux autres, sans espaces entre les lignes, jusqu'à ce que, peu à peu, ils deviennent méconnaissables, c'était un fatras où même les petits œilletons blancs disparaissaient et restait seul le noir, le noir absolu, impénétrable, désespéré comme un cri »).

49 *Ibid.*, p. 1168 et p. 1169 (notre traduction: « Pour lui, être amoureux de Délia, cela avait toujours été ça, comme dans le miroir de cette grotte: s'aventurer dans un monde hors de portée de la parole. Du reste, dans tous ses poèmes, on n'aurait pas trouvé un vers d'amour; pas un. [...] Usnelli, dans le canot, ouvrait grands les yeux. Il comprenait bien que ce que la vie lui offrait en cet instant, c'était quelque chose qu'il n'est pas donné à tous de regarder les yeux grands ouverts, pas plus que le centre aveuglant du soleil. Au cœur de ce soleil, le silence. Tout ce qui était enfermé en cet instant, rien jamais ne saurait le traduire; pas même un souvenir »).

50 Italo Calvino, Quatrième de couverture de *Palomar*, *op. cit.* (notre traduction: « Homme taciturne, peut-être parce qu'il a vécu trop longtemps dans une atmosphère polluée par le mauvais usage de la parole, Palomar intercepte des signes en dehors de tout code, tresse des dialogues muets, cherche à construire une morale qui lui permette de rester silencieux le plus longtemps possible. Mais pourra-t-il échapper au langage qui envahit tout l'intérieur et l'extérieur de lui-même? Sans doute est-ce pour retrouver le fil du discours qui passe là où les paroles se taisent, qu'il tend l'oreille au silence des espaces infinis ou au sifflement des oiseaux, et qu'il essaie de déchiffrer l'alphabet des vagues marines ou des herbes d'un pré »).

51 Perle Abbrugiati, *Le vertige selon Calvino*, *op. cit.*, p. 166-167.

Per citare questo articolo

Notizia bibliografica

Daniela Vitagliano, «Les illusions de Monsieur Palomar», *Italies*, 24 | 2020, 131-151.

Notizia bibliografica digitale

Daniela Vitagliano, «Les illusions de Monsieur Palomar», *Italies* [Online], 24 | 2020, online dal 16 mars 2021, consultato il 15 septembre 2021. URL: <http://journals.openedition.org/italies/8294>; DOI: <https://doi.org/10.4000/italies.8294>

Autore

Daniela Vitagliano

Université Côte d'Azur, Nice / Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France

Articoli dello stesso autore

Giovanni Maffei, *Le apocalissi difficili. De Roberto Vittorini Pomilio Frasca* [Testo integrale]

Roma, Salerno Editrice 2018, 140 pages.

Apparso in *Italies*, 23 | 2019

Gian Carlo Ferretti, *L'editore Cesare Pavese* [Testo integrale]

Torino, Einaudi, 2017

Apparso in *Italies*, 22 | 2018

Alberto Comparini, *La poetica dei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese* [Testo integrale]

Milano, Mimesis Edizioni, 2017

Apparso in *Italies*, 22 | 2018

Minnie, enfant candide sous la plume de Massimo Bontempelli [Testo integrale]

Apparso in *Italies*, 21 | 2017

Non finito, opera interrotta e modernità, a cura di Anna Dolfi [Testo integrale]

Firenze University Press, 2015

Apparso in *Italies*, 20 | 2016

L'invenzione della Sicilia. Letteratura, mafia, modernità [Testo integrale]

Roma, Carocci, 2016

Apparso in *Italies*, 20 | 2016

Tutti i testi

Diritti d'autore



Italies - Littérature Civilisation Société est mis à disposition selon les termes de la licence Creative

